



Research Article

VALORISATION DU PATRIMOINE CULTUREL A TRAVERS LE CHANT: CASDEMASANGANJIYA DE JEAN BOSCO MWEDA

<sup>1,\*</sup> Madua Sefu Fidele, <sup>2</sup>Pweto Kafungo Dorcas, <sup>3</sup>Mikobi Pongo Janvier and <sup>4</sup>Ngoie Tshikala Gloria

<sup>1</sup>Assistant de la recherche à l'Institut Géographique du Congo, Chercheur en développement du Tourisme durable

<sup>2</sup>Assistante et doctorante à l'université de Lubumbashi, Chercheuse en gestion des entreprises Touristiques

<sup>3</sup>Assistant à l'université de Lubumbashi, Chercheur en gestion des entreprises Touristiques

<sup>4</sup>Assistante et doctorante à l'université de Lubumbashi, Chercheuse en gestion des entreprises Touristiques et en Criminologie

Received 10<sup>th</sup> December 2025; Accepted 14<sup>th</sup> January 2026; Published online 27<sup>th</sup> February 2026

Abstract

Dans un contexte de mondialisation culturelle et de transformations sociales rapides, le patrimoine culturel immatériel en Afrique subit une érosion progressive, notamment dans les milieux urbains. À Lubumbashi, les pratiques orales, chants et contes traditionnels connaissent une perte de visibilité face aux médias modernes. Cet article examine le rôle du chant MasangaNjiya de Jean Bosco Mwenda comme instrument de valorisation culturelle et de transmission identitaire. À partir d'une enquête menée auprès de 80 personnes, l'étude met en lumière les mécanismes de patrimonialisation, les perceptions sociales et les enjeux de durabilité culturelle. Les résultats montrent que ce chant agit comme vecteur de mémoire, de transmission des savoirs et de cohésion sociale, tout en révélant la nécessité d'un appui institutionnel et éducatif pour renforcer sa pérennité.

**Keywords:** Patrimoine culturel immatériel, Chant populaire, Transmission, Identité culturelle, Lubumbashi.

INTRODUCTION

La Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO (UNESCO, 2003) souligne que la transmission des traditions orales, pratiques sociales et expressions artistiques est essentielle à la diversité culturelle et à la cohésion sociale. Pourtant, dans les sociétés urbaines africaines contemporaines, ces pratiques tendent à disparaître ou à perdre de leur vitalité face à l'influence croissante des médias numériques et des cultures mondialisées (Hafstein, 2009). La population ou soit les adultes et les enfants ne connaissent plus les anciennes chansons et ils ne se réunissent plus le soir autour d'un feu, parce que dans le temps anciens tous les enfants se réunissent autour d'un feu et la grand-mère ou soit le grand-père au milieu entrait de raconter des histoires ou soit en train d'apprendre des anciennes chansons mais ce n'est plus le cas aujourd'hui cette nouvelle génération n'a plus le temps pour tout ça à cause des téléphones portables mais aussi à cause de la télévision ; tous les enfants passent leurs temps devant la télé et sur leurs portables. À Lubumbashi, les veillées autour du feu, où enfants et jeunes apprenaient chants et contes auprès des anciens, sont de moins en moins fréquentes. Les plateformes numériques (YouTube, TikTok, Instagram) remplacent ces espaces de transmission. Dans ce contexte, le chant MasangaNjiya de Jean Bosco Mwenda illustre un processus de réappropriation culturelle : en alliant esthétique musicale et mémoire collective, il participe à la valorisation du patrimoine immatériel local.

1. Développement

L'objet de cette recherche est d'analyser comment ce chant contribue à la préservation et à la transmission du patrimoine culturel immatériel à Lubumbashi.

Le patrimoine immatériel est un processus vivant, transmis et réinterprété par les communautés (Hafstein, 2009). Hafstein propose une lecture critique du processus de patrimonialisation du patrimoine culturel immatériel tel qu'initié par l'UNESCO. Selon lui, le patrimoine culturel immatériel ne peut être réduit à une simple liste ou à une collection d'éléments « figés » ; il est avant tout le reflet d'une dynamique sociale, politique et culturelle. Le patrimoine immatériel, dont le chant fait partie, ne vit que par sa pratique, sa transmission, et sa réinterprétation constante par les communautés qui l'exercent. L'auteur insiste également sur la dimension participative et communautaire de la patrimonialisation. Il affirme que ce processus doit émaner des communautés elles-mêmes : ce sont elles qui définissent ce qui a une valeur patrimoniale, en fonction de leur mémoire collective, de leur histoire partagée, et de leurs visions d'avenir. Il rejette donc une approche descendante ou étatique de la valorisation du patrimoine, au profit d'un modèle dialogique et interactif, fondé sur la reconnaissance mutuelle entre institutions et porteurs de traditions. Dans le cas du chant, et notamment de celui de MasangaNjiya, cette perspective nous permet de comprendre que la valeur patrimoniale de son œuvre ne réside pas uniquement dans sa qualité artistique, mais surtout dans sa capacité à rassembler, à transmettre des savoirs, des émotions, et à porter une identité culturelle locale. En ce sens, le chant devient une forme d'action patrimoniale vivante, profondément ancrée dans le vécu collectif. Hafstein met aussi en lumière les enjeux politiques liés à la patrimonialisation : quels chants sont valorisés ? Par qui ? Pourquoi ? Le choix de considérer une pratique comme patrimoniale est toujours situé, contextuel, et parfois contesté. Cette approche critique s'oppose à une conception figée du patrimoine.

Arom (1991) montre, à travers son analyse de la polyphonie et de la polyrythmie africaines, que la musique traditionnelle est un vecteur de cohésion et de transmission culturelle, au-delà du simple divertissement. Simha Arom propose une analyse

\*Corresponding Author: Madua Sefu Fidele,

Assistant de la recherche à l'Institut Géographique du Congo, Chercheur en développement du Tourisme durable.

rigoureuse de la musique traditionnelle africaine, en mettant l'accent sur sa complexité, sa richesse structurelle, et ses fonctions sociales. Contrairement aux perceptions réductrices qui considéraient longtemps les musiques africaines comme "instinctives" ou "primitives", Arom démontre que ces musiques reposent sur des structures sophistiquées, notamment les procédés de polyphonie, de polyrythmie, et de variation. (Simba, 1991)

Pour Arom, la musique et en particulier le chant traditionnel n'est pas simplement un art pour le divertissement, mais une véritable institution sociale. Elle joue un rôle fondamental dans l'organisation de la vie communautaire : elle accompagne les rites de passage, les cérémonies religieuses, les activités agricoles, les moments de conflit ou de paix. Le chant est donc porte-parole de la culture, support de mémoire, et véhicule de transmission intergénérationnelle.

Limite : Son analyse est centrée sur les structures musicales, mais n'aborde pas les fonctions sociales et patrimoniales du chant.

**Mbassi-Manga (2014)** insiste sur le rôle du patrimoine immatériel comme vecteur identitaire et instrument de résistance culturelle en Afrique contemporaine, les artistes agissant comme médiateurs. Il explore le rôle du patrimoine culturel immatériel (PCI) dans la construction et la préservation des identités africaines. Il soutient que les pratiques culturelles telles que le chant, la danse, les contes et les proverbes ne sont pas simplement des expressions artistiques, mais bien des vecteurs d'affirmation identitaire, en particulier dans un contexte postcolonial où les sociétés africaines cherchent à reconstruire leur mémoire collective. (MANGA, 2014)

Pour Mbassi-Manga, la valorisation du PCI n'est pas uniquement une démarche muséale ou conservatrice, mais une stratégie de résistance culturelle et de reterritorialisation symbolique. Elle permet aux communautés locales de revendiquer leur patrimoine comme un outil de reconnaissance sociale et politique, au niveau local comme international. Le chant, en tant que pratique expressive enracinée dans l'oralité, devient alors un langage identitaire, porteur de récits, de valeurs et de représentations.

L'auteur souligne que le processus de patrimonialisation passe aussi par la réinterprétation contemporaine des éléments culturels. Ainsi, un artiste comme MasangaNjiya, bien qu'héritier d'une tradition, réactualise cette dernière à travers des formes musicales nouvelles, accessibles, souvent engagées, et profondément ancrées dans le vécu des populations. Cette articulation entre tradition et modernité permet de faire du chant un levier de sensibilisation, de cohésion sociale, mais aussi de revendication.

Enfin, Mbassi-Manga insiste sur le rôle des artistes comme médiateurs culturels : ils traduisent, transmettent, et défendent les savoirs populaires, souvent marginalisés. Dans notre travail, cette pensée permet de présenter MasangaNjiya comme un acteur-clé de la patrimonialisation immatérielle, à travers une œuvre qui reflète la richesse du vécu lubumbashien.

**Nora (1984)** introduit la notion de « lieux de mémoire », c'est-à-dire les pratiques et symboles incarnant la mémoire collective. Dans sa monumentale entreprise éditoriale Les

Lieux de Mémoire, Pierre Nora introduit le concept central de « lieu de mémoire », qu'il définit comme tout ce qui, dans une société, incarne une mémoire collective devenue consciente d'elle-même. Ces « lieux » ne sont pas seulement des espaces géographiques : ils peuvent être des objets, des rituels, des symboles, ou encore des figures culturelles comme un chanteur populaire. Le lieu de mémoire apparaît lorsque la mémoire vivante s'efface et que les sociétés ressentent le besoin de conserver des traces pour ne pas oublier. (PIRRE, 1984)

Pour Nora, les lieux de mémoire naissent du sentiment que la mémoire s'effrite, que l'héritage immatériel est en péril. C'est dans cette logique que s'inscrit le processus de patrimonialisation, par lequel les communautés (ou les institutions) sélectionnent des éléments du passé à préserver, à transmettre, et à célébrer. Le chant de MasangaNjiya, dans cette optique, peut être considéré comme un lieu de mémoire vivant, en ce qu'il cristallise des fragments d'histoire, des luttes identitaires, des émotions collectives.

Pierre Nora insiste aussi sur la tension entre mémoire et histoire. La mémoire est subjective, émotionnelle, enracinée dans des groupes ; l'histoire, quant à elle, vise à objectiver le passé. Dans notre étude, cela permet d'interroger la façon dont les chansons de MasangaNjiya produisent un récit collectif, non institutionnel, qui complète ou conteste parfois l'histoire officielle. Il devient ainsi un passeur de mémoire, en mettant en musique des récits que la société cherche à conserver.

Enfin, Nora souligne que le lieu de mémoire n'existe que par la volonté de transmission. En chantant l'histoire, en l'incarnant dans une forme esthétique et accessible, MasangaNjiya participe à cette volonté collective de garder vivants les éléments essentiels de la culture lushoise.

**Smith (2006)**, quant à elle, critique le « discours autorisé du patrimoine » et considère le patrimoine comme un processus vivant et inclusif, défini par les communautés elles-mêmes. Dans son ouvrage *Uses of Heritage*, Laurajane Smith introduit une critique majeure de la conception dominante du patrimoine, qu'elle qualifie de « discours autorisé du patrimoine » (Authorized Heritage Discourse, AHD). Selon elle, ce discours, promu par les institutions patrimoniales occidentales, privilégie les monuments matériels, les artefacts, et les récits élitistes au détriment des formes de patrimoine immatériel, oral et communautaire. (Laurajane, 2006)

Smith remet en question cette approche restrictive du patrimoine, et insiste sur la nécessité de reconnaître et de valoriser les pratiques culturelles vivantes, transmises oralement au sein des groupes sociaux marginalisés ou subalternes. Dans cette perspective, le chant traditionnel et notamment les compositions de MasangaNjiya constitue une forme de patrimoine à part entière, qui ne nécessite pas d'être « conservée » dans un musée, mais d'être pratiquée, vécue, et transmise.

Elle soutient que le patrimoine n'est pas un objet figé du passé, mais un processus actif et contemporain, par lequel les communautés produisent du sens, expriment leur identité, et négocient leur place dans le monde. En cela, le chant devient un outil de mobilisation sociale et culturelle, et non simplement une expression artistique. Ce travail s'inscrit dans une continuité critique des réflexions menées par Hafstein (2009), Arom (1991), Mbassi-Manga (2014), Pierre Nora

(1984) et Laurajane Smith (2006), tout en s'en démarquant par plusieurs aspects fondamentaux. Là où Hafstein interroge le processus global de patrimonialisation institué par des organisations internationales telles que l'UNESCO, cette étude adopte une posture plus ancrée, en se concentrant sur une initiative locale de valorisation culturelle portée par un acteur individuel, en l'occurrence MasangaNjiya. De même, si Arom propose une approche analytique des structures musicales africaines, l'objectif ici n'est pas d'étudier la composition musicale du chant, mais plutôt son rôle en tant que vecteur de mémoire et d'identité communautaire.

En outre, bien que Mbassi-Manga offre une vision pertinente du patrimoine culturel immatériel comme dynamique identitaire en Afrique, son approche demeure généraliste. Le présent mémoire approfondit cette réflexion à travers une étude de cas spécifique à la ville de Lubumbashi, où le chant devient à la fois un outil de résistance culturelle et un espace de reconnaissance sociale. Quant à Pierre Nora, sa notion de « lieu de mémoire » permet de penser le chant de MasangaNjiya comme un support de mémoire collective, mais son cadre théorique reste fondé sur une tradition française et institutionnelle. L'apport de Laurajane Smith, enfin, est essentiel pour dénoncer les limites du « discours autorisé du patrimoine », mais elle ne propose pas de terrain africain. Ce mémoire apporte ainsi une contribution originale en appliquant ses idées à une figure musicale issue d'un contexte postcolonial africain.

Ces approches permettent d'analyser MasangaNjiya comme une œuvre artistique mais surtout comme un instrument de patrimonialisation et d'affirmation identitaire. En définitive, l'originalité de cette recherche repose sur la volonté de mettre en lumière un processus de patrimonialisation non-institutionnelle, incarné dans la personne de MasangaNjiya, dont les chants traduisent la mémoire collective, les luttes sociales et les valeurs culturelles de sa communauté. Par cette approche, ce travail démontre que le patrimoine immatériel peut aussi émerger « par le bas », dans l'oralité et la création artistique locale.

Bien que le chant MasangaNjiya soit largement connu, son potentiel patrimonial est encore faiblement exploité. La mondialisation culturelle, l'évolution des goûts musicaux et l'absence de reconnaissance institutionnelle menacent la transmission de ce patrimoine. En s'intéressant à l'expression artistique du chant à travers le parcours de MasangaNjiya à Lubumbashi, il apparaît que cette forme musicale joue un rôle important dans la transmission des savoirs, des traditions et de l'identité culturelle. En effet, le chant, au-delà de sa dimension esthétique, véhicule une mémoire collective et constitue un vecteur privilégié du patrimoine culturel immatériel. Toutefois, malgré cette richesse, le potentiel de valorisation de ce patrimoine reste encore peu exploité, notamment dans un contexte de modernisation et de globalisation culturelle.

L'un des principaux défis réside dans la reconnaissance et la conservation de ce patrimoine vivant. Les influences extérieures, l'évolution des goûts musicaux, et l'absence d'un cadre institutionnel structuré en matière de patrimonialisation fragilisent la transmission de ces chants traditionnels. Le cas de MasangaNjiya illustre bien cette tension entre une culture enracinée et les dynamiques contemporaines. Par ailleurs, l'absence d'un travail systématique de documentation, de diffusion et de sensibilisation autour de ces œuvres soulève la

question de leur durabilité. Les générations actuelles et futures risquent de perdre une partie essentielle de leur mémoire culturelle si des mesures concrètes ne sont pas prises pour valoriser ces formes artistiques. Ainsi, cette étude vise à analyser comment le chant de MasangaNjiya participe à la valorisation du patrimoine culturel à Lubumbashi. Elle cherchera à comprendre comment cette pratique contribue à la préservation de l'identité culturelle et quelles stratégies peuvent être mises en œuvre pour mieux exploiter ce patrimoine à des fins éducatives, sociales et culturelles.

Au cours de ce travail, notre préoccupation principale est de répondre à la question suivante :

Question principale :

Comment le chant MasangaNjiya contribue-t-il à la valorisation du patrimoine culturel immatériel à Lubumbashi ?

Questions secondaires :

1. Quels éléments patrimoniaux ce chant transmet-il ?
2. Comment les communautés locales le perçoivent-elles aujourd'hui ?

Toute étude scientifique nécessite la formulation d'hypothèses pour éclairer la question de recherche. Ici, l'hypothèse principale repose sur l'idée que le chant de MasangaNjiya constitue un vecteur significatif de valorisation du patrimoine culturel immatériel à Lubumbashi, en raison de son contenu symbolique, de son enracinement dans les traditions locales, et de sa capacité à transmettre les valeurs et la mémoire collective. Ainsi, nous supposons que la reconnaissance, la diffusion et l'intégration du chant de MasangaNjiya dans les politiques culturelles locales pourraient contribuer à renforcer la conservation et la transmission du patrimoine culturel immatériel de Lubumbashi.

Le chant de MasangaNjiya contribue significativement à la valorisation du patrimoine culturel à Lubumbashi en assurant la transmission des savoirs, des valeurs et de la mémoire collective à travers une expression artistique ancrée dans la tradition locale.

1. Les éléments du patrimoine culturel transmis par le chant de MasangaNjiya incluent des récits historiques, des pratiques rituelles et des valeurs communautaires spécifiques à la région de Lubumbashi.
2. La population locale perçoit ce chant non seulement comme un divertissement, mais aussi comme un vecteur d'identité et un outil de préservation culturelle.

Dans le cadre de cette recherche, nous avons adopté la méthode collective, une approche qualitative qui permet d'explorer les représentations partagées et les dynamiques culturelles au sein d'un groupe social. Cette méthode s'est révélée particulièrement pertinente, car elle s'accorde avec la nature immatérielle du patrimoine culturel étudié et avec le contexte communautaire dans lequel les chants de MasangaNjiya ont émergé et circulé. La méthode collective a été mobilisée dans le but de recueillir les mémoires, perceptions et significations que les membres de la communauté de Lubumbashi associent aux productions chantées de MasangaNjiya. Elle a permis de faire ressortir la dimension vivante et évolutive du patrimoine culturel, en mettant en lumière les pratiques actuelles de transmission et de

valorisation du chant traditionnel dans la ville. Une enquête qualitative et quantitative a été menée auprès d'un échantillon de 80 personnes (adultes, jeunes, artistes, enseignants) dans plusieurs quartiers de Lubumbashi.

Outils de collecte :

Entretiens semi-directifs

Questionnaires

Analyse des médias (radio, YouTube)

Observation participante lors de performances musicales

L'analyse combine des statistiques descriptives et une analyse thématique.

Ce travail de recherche s'inscrit dans une approche qualitative à visée interprétative. Il s'agit d'analyser comment une œuvre artistique, en l'occurrence le chant de MasangaNjiya, participe à la valorisation du patrimoine culturel immatériel de la ville de Lubumbashi. Cette approche met l'accent sur les significations socioculturelles et symboliques attribuées aux productions musicales étudiées.

La présente étude mobilise principalement la méthode historique, laquelle consiste à reconstituer les faits du passé afin de mieux comprendre le présent. Cette méthode est particulièrement appropriée dans la mesure où l'artiste MasangaNjiya est décédé, et que ses chants sont devenus des objets de mémoire et d'héritage culturel. Grâce à cette méthode, il est possible de retracer le parcours de l'artiste, de comprendre le contexte de création de ses œuvres, et d'évaluer leur rôle dans la constitution d'un patrimoine immatériel local.

- Comme le souligne Gauthier et al. (1997), la méthode historique vise à « expliquer les faits passés par leur enchaînement et à comprendre leur signification dans leur contexte ». Elle permet ici de revisiter les pratiques culturelles en lien avec le chant, et d'en saisir les implications patrimoniales.

La méthode historique, couplée à des techniques de terrain qualitatives, permet d'approfondir la compréhension du rôle que joue le chant de MasangaNjiya dans la construction d'une mémoire collective locale et dans la sauvegarde d'un patrimoine culturel vivant. Elle est essentielle pour cerner à la fois la portée symbolique de son œuvre et son ancrage dans une histoire culturelle partagée.

## **Description de Jean Bosco Mwenda (MasangaNjiya) selon les périodes**

### **1. Période de l'enfance et des débuts (1930 – 1951)**

Jean Bosco Mwenda naît en 1930 à Bunkeya, dans le territoire de Lubudi, province du Katanga (actuelle province du Haut-Katanga, RDC). Il grandit dans un contexte marqué par la diversité culturelle et les influences missionnaires chrétiennes, ce qui lui permet de s'initier très tôt à la musique, notamment grâce aux chants religieux. À la fin de son adolescence, il s'installe à Élisabethville (aujourd'hui Lubumbashi), un centre urbain florissant à l'époque coloniale belge, où il découvre la guitare et commence à s'exercer en autodidacte. Ses premières compositions sont fortement influencées par la musique folklorique Luba et les rythmes traditionnels katangais, tout en intégrant des éléments stylistiques modernes.

### **2. Émergence artistique et reconnaissance locale (1952 – 1956)**

À partir de 1952, Jean Bosco Mwenda devient une figure montante de la scène musicale congolaise grâce à son style unique de guitare finger-picking. En 1954, il compose l'un de ses morceaux les plus célèbres, « Masanga », qui lui vaut le surnom de MasangaNjiya, signifiant « celui du chemin de Masanga ».

Ce morceau, instrumental, est emblématique de son innovation stylistique, mêlant les polyrythmies traditionnelles et les harmonies européennes. Il attire l'attention de plusieurs radios et producteurs, notamment la Radio Congo Belge, qui commence à diffuser ses chansons. Il est perçu comme un passeur culturel, transformant des rythmes traditionnels en œuvres accessibles au grand public.

### **3. Rayonnement international (1957 – 1964)**

Cette période est marquée par la reconnaissance au-delà des frontières congolaises. En 1957, Jean Bosco Mwenda est invité à Nairobi, au Kenya, où il enregistre pour le label GallotoneRecords. Il devient l'un des premiers musiciens congolais à faire des tournées en Afrique de l'Est et en Afrique australe, notamment au Kenya, en Tanzanie et en Zambie. Ses morceaux sont diffusés à la radio Voice of Kenya, ce qui le rend extrêmement populaire dans la région. Il est également interviewé par Hugh Tracey, un ethnomusicologue sud-africain renommé, qui archive ses morceaux dans la collection de l'International Library of African Music. Cela participe à la patrimonialisation de son œuvre.

- C'est à cette époque que son style est qualifié de « guitaristique classique katangais », et qu'il est reconnu comme l'un des pionniers de la musique acoustique africaine moderne.

### **4. Retour au pays et ancrage patrimonial (1965 – 1980)**

Après plusieurs années passées à l'étranger, Mwenda revient à Lubumbashi. Il continue à enregistrer, se produit dans des manifestations culturelles, des mariages, et devient une référence pour la nouvelle génération de guitaristes congolais. Il est considéré comme un gardien de la tradition musicale katangaise. Il joue un rôle dans la transmission orale des savoirs musicaux. Son style est repris et enseigné dans divers milieux artistiques, notamment dans les cercles des musiciens autodidactes et des groupes folkloriques urbains. Il est également sollicité pour des concerts commémoratifs et des événements culturels officiels.

### **5. Dernières années et héritage (1980 – 1990)**

Jean Bosco Mwenda continue à composer et à se produire jusqu'à sa mort en 1990 à Lubumbashi. Il laisse derrière lui une discographie riche, marquée par l'enracinement culturel et une volonté de sauvegarder l'identité musicale katangaise. Sa chanson « Masanga » est reconnue comme patrimoine musical africain.

Après sa mort, plusieurs institutions culturelles, chercheurs et artistes ont entrepris de valoriser son héritage à travers :

- Des enregistrements réédités ;
- Des documentaires (ex. : archives de Hugh Tracey) ;

- Des hommages dans les festivals de musique traditionnelle.
- Appréciation contemporaine du chant "Masanga" (2022–2024)

Bien que la chanson Masanga de Jean Bosco Mwenda conserve une valeur patrimoniale indéniable, elle ne figure pas parmi les œuvres musicales les plus prisées du grand public congolais entre 2022 et 2024. Cette réalité s'explique par plusieurs facteurs structurels et contextuels.

D'une part, le paysage musical congolais est aujourd'hui largement dominé par des genres urbains et populaires tels que la rumba moderne, le ndombolo, l'afrobeats et le gospel urbain, portés par des artistes comme Fally Ipupa, Ferre Gola ou Innoss'B. Dans ce contexte, une œuvre instrumentale comme Masanga, caractérisée par une technique de guitare complexe et l'absence de paroles chantées, ne répond pas aux attentes dominantes en matière de divertissement musical. D'autre part, l'œuvre ne bénéficie pas d'une diffusion commerciale contemporaine active. Elle est peu présente sur les plateformes de streaming populaires, absente des classements de tendance et rarement relayée dans les circuits médiatiques classiques ou numériques (télévision, TikTok, YouTube music, etc.). Cette mise à l'écart est aussi liée à la distance générationnelle : Jean Bosco Mwenda, décédé en 1990, n'a pas vu son répertoire entretenu par une stratégie intergénérationnelle de transmission massive. Son œuvre est néanmoins conservée dans certaines archives, collections spécialisées et institutions académiques, ce qui témoigne de sa reconnaissance patrimoniale, mais en limite la visibilité auprès des nouvelles générations. Enfin, Masanga est valorisée davantage pour sa portée historique et culturelle que pour son potentiel commercial. Elle illustre ainsi la distinction entre une œuvre patrimoniale, chargée de mémoire, et un produit de consommation musicale populaire. C'est cette valeur patrimoniale que le présent travail cherche à interroger et à mettre en lumière à travers l'analyse de la fonction mémorielle et identitaire du chant dans la culture congolaise.

## Description de la chanson MasangaNjiya de Jean Bosco Mwenda

### 1. Contexte historique et artistique

Composée dans les années 1950, la chanson MasangaNjiya (parfois simplement appelée Masanga) est l'œuvre la plus emblématique du guitariste et chanteur Jean Bosco Mwenda, originaire de Lubumbashi (alors Elisabethville, au Katanga). Dans une époque marquée par la colonisation belge et les bouleversements sociaux et identitaires en Afrique centrale, cette chanson se positionne comme une création musicale profondément enracinée dans la culture katangaise, tout en étant ouverte aux influences musicales modernes, notamment occidentales. Mwenda fut l'un des premiers musiciens africains à développer un style de guitare fingerpicking inspiré à la fois du folklore local (Luba, Lunda, Bemba) et du blues américain. MasangaNjiya est considérée comme l'exemple par excellence de ce style hybride.

### 2. Analyse musicale

Structure instrumentale : la chanson repose sur un jeu de guitare acoustique élaboré, caractérisé par une polyphonie produite par le doigté indépendant des basses et des aigus. Le morceau est instrumental dans sa version originale, ce qui met

en valeur la virtuosité technique du musicien. La guitare devient ici non seulement un instrument d'accompagnement, mais aussi de narration musicale. Style et rythme : Le morceau s'inscrit dans une rythmique ternaire inspirée du musambo ou du kalindula, deux styles traditionnels du Katanga, mais intégrant une métrique occidentale. Le tempo est modéré, permettant d'apprécier la finesse du jeu. Langage non verbal : bien qu'instrumentale, MasangaNjiya « parle » à travers ses mélodies : elle évoque les chemins de la vie, les bifurcations, les carrefours (Masanga en swahili signifie "croisement" ou "embranchement"). Elle devient ainsi une métaphore musicale de la destinée humaine et des choix de vie, souvent influencés par des forces extérieures ou invisibles.

### 3. Signification symbolique et culturelle

Patrimonialisation du quotidien : à travers une simple mélodie instrumentale, Jean Bosco Mwenda transmet une sagesse populaire. Le "chemin" évoqué symbolise les multiples trajectoires possibles dans la vie, les carrefours de décision, les incertitudes, mais aussi les opportunités. Dans la tradition orale katangaise, le chemin est souvent lié au destin, à la spiritualité et au cycle de vie.

Transmission intergénérationnelle : ce morceau est devenu un répertoire d'apprentissage pour plusieurs générations de guitaristes africains et européens. En cela, il participe activement à la valorisation du patrimoine culturel immatériel, notamment musical.

Référence identitaire : pour les habitants du Katanga et de Lubumbashi en particulier, MasangaNjiya est une œuvre identitaire. Elle évoque la ville, ses carrefours humains et culturels, ses conflits, ses choix. Cette chanson fait donc partie intégrante de la mémoire collective locale, un repère à la fois artistique, affectif et historique.

### 4. Réception et diffusion

Réception locale : en RDC et surtout au Katanga, MasangaNjiya est perçue comme une œuvre classique, une référence patrimoniale. Elle est souvent utilisée dans les cérémonies, les émissions radio et les archives culturelles.

Réception internationale : le morceau a connu une large diffusion grâce aux enregistrements réalisés par Hugh Tracey dans les années 1950. Il est aujourd'hui enseigné dans certaines écoles de musique dans le monde comme un exemple de musique africaine savante.

### 5. Lien avec la valorisation du patrimoine culturel

Cette chanson, bien qu'instrumentale, est un dispositif de transmission culturelle, un lieu de mémoire musicale.

Elle contribue à l'archivage de la technique guitaristique traditionnelle.

Elle renforce la visibilité du patrimoine katangais, tout en étant ouverte à des lectures et interprétations plurielles dans le contexte contemporain.

### La chanson MasangaNjiya

Na ninamwedajiyayetu Jado ville endeapitiyejiyayetuyabuluo  
Wende umwanbiye baba Bosco  
wabayeke, umwanbiye endeakalalekwabo,

Kanamuke ka shipo na bwanatumba ni kama Kingaya  
 Shipo na lampitumba, shiwendéumwanbiye baba Bosco  
 wabayeke, wendéumwanbiyeendeakalalekwabo.  
 Mama wakwenda nayetumba,  
 Mama wakweda na ye oh!  
 Shiwendéumwanbiyemwenyeshigokama bosco,  
 Wende umwanbiyeendeakalalekwabo!,  
 Na ninamwedanjiyayetyabayeke  
 Wendéumwanbiye baba Bosco wabayeke,  
 Shiwendéumwanbiyemwenyeshigoyaupanga,  
 Umwanbiyeendeakalalekwabo.  
 Oh! ILUNGA wetu  
 Kasongoyetu  
 We bosco wetu, baba bosco wabayeke  
 Oh! Nanimuvualajebula  
 Nanimuvualamabaya  
 Interprétation de la chanson "Masanga"

### 1. Sens du mot Masanga

En swahili, "Masanga" signifie carrefour ou croisement. C'est un lieu symbolique où se rencontrent plusieurs chemins, mais aussi plusieurs choix de vie. Dans la tradition africaine, le carrefour peut aussi être un lieu de décision, de transition ou de méditation.

Thèmes abordés dans la chanson

### 2. La migration et le voyage

Jean Bosco Mwenda évoque un homme qui part avec son père – « Baba Wa kwenda naye tuba » Ce qui suggère une transmission intergénérationnelle, un voyage symbolique ou réel. Cela reflète les mouvements migratoires, les séparations, mais aussi les liens familiaux forts dans les sociétés traditionnelles.

### 3. Les décisions de vie et les chemins à prendre

Le carrefour évoqué est aussi un choix entre plusieurs chemins, Ce qui peut être interprété comme une métaphore de la vie, des défis et des dilemmes personnels ou communautaires.

### 4. La sagesse ancestrale

Le chant, dans sa forme acoustique et son phrasé simple, transmet des valeurs, des expériences vécues, est souvent une forme de sagesse orale. Cela participe directement à la préservation de la mémoire collective.

### 5. Musique et style

Jean Bosco Mwenda joue à la guitar dans un style finger-picking influencé par le blues et les rythmes traditionnels Luba, rendant son œuvre riche en fusion culturelle. Le ton est narratif et introspectif, ce qui permet à l'auditeur de ressentir l'intensité émotionnelle, sans qu'il soit nécessaire de tout comprendre littéralement.

Dans la théorie du patrimoine culturel, le patrimoine culturel constitue un cadre structurant pour comprendre les mécanismes de valorisation, d'appropriation et de transmission des pratiques culturelles. Selon la convention de l'UNESCO (2003), le patrimoine culturel comprend : les pratiques, représentations, expression, savoir et savoir-faire, qu'une communauté reconnaît comme faisant partie de son identité.

François Benhamou (2011) souligne que le patrimoine culturel, qu'il soit matériel ou immatériel est porteur de valeurs Historiques et identitaires, et qu'il est sélectionné, protégé ou transformé par des politiques culturelles.

Hafstein (2009), pour sa part, insiste sur la dimension politique et stratégique de cette reconnaissance. Le chant devient patrimoine lorsqu'il est investi d'un sens Collectif, transmis et réactivé dans des contextes sociaux précis. Pierre Nora théorise les "lieux de mémoire" comme les supports matériels ou immatériels de la mémoire d'un groupe. Le chant peut-être vu comme un lieu de mémoire immatériel, car il conserve et transmet des éléments identitaires. Smith critique la main mise des institutions sur le patrimoine. Elle propose de redonner voix aux communautés locales. L'œuvre de MASANGA NJIYA, bien que populaire, n'est pas toujours reconnue comme patrimoine car elle échappe à ces cadres officiels.

La patrimonialisation est un processus communautaire. Ce travail scientifique défend l'idée que la renaissance de l'œuvre de MASANGA NJIYA émerge d'un engagement social local plus que d'une institutionnalisation. Riegl distingue plusieurs valeurs patrimoniales, dont la valeur historique et la valeur d'usage. Le chant de MASANGA NJIYA possède à la fois une valeur d'usage communautaire (il raconte le passé, les traditions, les luttes). Jean Davallon propose d'analyser le patrimoine comme un système de médiation culturelle. Le patrimoine immatériel n'existe que s'il est transmis et perçu. Le chant devient alors un support de communication entre générations. (Davallon, 2006)

Turgeon insiste sur le fait que les pratiques culturelles ne sont pas figées. La transmission du patrimoine passe par des processus d'adaptation, de reformulation, voire d'hybridation. Le chant de MASANGA NJIYA est un exemple de cette dynamique culturelle. Pour Kirshenblatt-Gimblett, le patrimoine immatériel n'existe que dans l'acte performatif : il prend vie à travers l' mise en scène, la récitation ou le chant. L'œuvre de MASANGA NJIYA est donc étudiée comme une forme vivante de performance culturelle. (Kirshenblatt, 2004)

Dans la théorie de patrimonialisation, la patrimonialisation est un processus par lequel une société ou une institution décide de reconnaître certains éléments culturels comme dignes d'être conservés et transmis. Selon Hafstein (2009), le patrimoine culturel immatériel ne préexiste pas à son inscription : il est le produit d'un acte de désignation fondé sur une valorisation symbolique. Le chant de MASANGA NJIYA devient ainsi un objet patrimonial non seulement pour ses qualités artistiques, mais aussi pour son rôle dans la transmission des savoirs, des récits et des identités.

Laurajane Smith (2006) ajoute que le patrimoine est davantage une construction discursive qu'un objet fixe. Il est sans cesse réinterprété à travers des pratiques sociales. Cette théorie éclaire donc le chant comme vecteur de mémoire vivante, de revendications identitaires et de légitimité culturelle.

Alois Riegl (1903), Théorie de la valeur patrimoniale, distingue plusieurs valeurs patrimoniales, dont la valeur historique et la valeur d'usage. Le chant de Masanga Njiya possède à la fois une valeur d'usage communautaire (il est chanté, repris, célébré) et une valeur historique (il raconte le passé, les traditions, les luttes). (Alois, 1903)

Jean Davallon (2006), Approche communicationnelle du patrimoine, propose d'analyser le patrimoine comme un système de médiation culturelle. Le patrimoine immatériel n'existe que s'il est transmis et perçu. Le chant devient alors un support de communication entre générations.

Laurier Turgeon (2009) Transfert, transformation et négociation du patrimoine, insiste sur le fait que les pratiques culturelles ne sont pas figées. La transmission du patrimoine passe par des processus d'adaptation, de reformulation, voire d'hybridation. Le chant de MasangaNjiya est un exemple de cette dynamique culturelle.

Barbara Kirshenblatt-Gimblett (2004), Patrimoine comme performance, pour lui, le patrimoine immatériel n'existe que dans l'acte performatif : il prend vie à travers la mise en scène, la récitation ou le chant. L'œuvre de MasangaNjiya est donc étudiée comme une forme vivante de performance culturelle.

Nathalie Heinich (2009), Patrimoine comme construction sociale, analyse le patrimoine à travers les processus de légitimation et de reconnaissance. Elle met en évidence comment certaines pratiques deviennent patrimoine tandis que d'autres sont oubliées. Cela permet de comprendre la marginalisation relative du chant populaire dans les politiques culturelles. (Nathalie, 2009)

SimhaArom (1991), Ethnomusicologie et systèmes musicaux africains, Arom montre que les traditions musicales africaines doivent être analysées dans leur propre logique structurelle. Son travail justifie scientifiquement l'étude du chant comme un objet de savoir anthropologique.

Serge Moscovici (1961), Représentations sociales et ancrage, le chant traditionnel permet l'ancrage d'éléments culturels dans la mémoire collective. Cette perspective éclaire la manière dont la musique populaire participe à l'appropriation culturelle des savoirs.

Walter Mignolo (2007), Approche décoloniale du patrimoine, l'approche décoloniale critique les biais eurocentriques dans la reconnaissance du patrimoine. Elle milite pour une légitimité culturelle fondée sur les logiques propres aux communautés locales. Ce mémoire s'inscrit dans cette optique en valorisant un patrimoine négligé par les institutions officielles. (Catherine, 2018)

Pour la théorie de mémoire collective, elle est définie par Maurice Halbwachs (1950) comme une reconstruction du passé au sein d'un cadre social. Le chant traditionnel participe de cette mémoire collective en véhiculant des récits fondateurs, des figures historiques, et des représentations partagées. À travers la voix de MASANGA NJIYA, c'est toute une mémoire sociale qui se perpétue dans le temps.

Paul Ricœur (2000), dans la mémoire, l'histoire, l'oubli, considère que la mémoire est structurée comme un récit qui permet à une communauté de se raconter. Ainsi, le chant devient une mise en récit du passé, une médiation entre l'histoire et l'identité. (Paul, 2004)

L'anthropologie symbolique de la musique, la musique traditionnelle, notamment en Afrique, ne se limite pas à l'esthétique sonore: elle est une langue culturelle, une forme de communication cédée, un mémoire vivante des valeurs collectives. SimhaArom (1991), dans ses recherches en

ethnomusicologie, démontré que la musique africaine est structurée par des systèmes rythmiques complexes porteurs de sens symbolique, social et spirituel.

Dans cette logique, le chant de MASANGA NJIYA est à la fois un acte de transmission culturelle, une performance inscrite dans un cadre rituels, social et narratif. L'approche d'Arom permet ainsi de décrypter la fonction anthropologique de la musique.

## RESULTATS

### Présentation des données quantitatives

**Tableau 1 Connaissance de la chanson MasangaNjiya**

| Réponse | Effectif (n) | Pourcentage (%) |
|---------|--------------|-----------------|
| Oui     | 72           | 90%             |
| Non     | 8            | 10%             |

Source : traitement des données

Une large majorité des personnes interrogées connaissent cette chanson, signe de son ancrage mémoriel.

**Tableau 2. Moyens de transmission de la chanson**

| Source principale       | Effectif | Pourcentage% |
|-------------------------|----------|--------------|
| Transmission familiale  | 30       | 41,6%        |
| Médias (radio, YouTube) | 35       | 48,6%        |
| Ecole / Université      | 7        | 9,7%         |

Source : traitement des données

La chanson est majoritairement transmise de manière informelle, notamment via les médias et la famille.

**Tableau 3. Fonctions perçues de la chanson**

| Fonction culturelle évoquées         | Pourcentage% |
|--------------------------------------|--------------|
| Transmission du patrimoine           | 45%          |
| Divertissement                       | 25%          |
| Affirmation identitaire régionale    | 18%          |
| Valeur historique / archive musicale | 12%          |

Source : traitement des données

### Analyse qualitative

Les extraits d'entretiens révèlent :

Une fonction mémorielle forte : la chanson évoque pour plusieurs le passé colonial et les débuts de l'identité katangaise.

Une symbolique identitaire : pour les Luba, Bemba et Swahili, MasangaNjiya représente une synthèse de leur culture.

Une utilisation pédagogique et artistique : certains l'utilisent pour initier les jeunes à la guitare ou à l'histoire orale.

## DISCUSSION DES RÉSULTATS

Les résultats montrent que la chanson **MasangaNjiya**

- Est largement connue et valorisée dans la mémoire collective des habitants de Lubumbashi.
- Remplit une fonction de transmission du patrimoine immatériel, tant au niveau linguistique que musical.

Toutefois, une fragilité dans la transmission aux jeunes générations est constatée, surtout dans les milieux urbains modernes où la chanson perd en visibilité. Reflète les enjeux d'une patrimonialisation populaire, non institutionnalisée, mais effective.

## Synthèse et hypothèses

Cette recherche, trois questions principales ont été posées afin de guider l'analyse autour de la chanson MasangaNjiya de Jean Bosco Mwenda, dans son rôle de vecteur de valorisation du patrimoine culturel.

La première question était : « En quoi la chanson MasangaNjiya peut-elle être considérée comme un patrimoine culturel ? »

En réponse à cette interrogation, nous avons formulé l'hypothèse selon laquelle cette chanson contient des éléments culturels (langue, symboles, récits, valeurs sociales) qui font d'elle un véritable support de transmission du patrimoine immatériel du peuple Bayeke. Cette hypothèse a été confirmée par les données recueillies : la majorité des personnes interrogées considèrent que MasangaNjiya véhicule des éléments identitaires.

La deuxième question s'interrogeait sur : « Comment la chanson MasangaNjiya est-elle perçue par les différentes générations ? »

L'hypothèse posée affirmait que la chanson est encore bien connue des anciennes générations mais peu transmise aux jeunes, faute d'outils de médiation culturelle. L'analyse des résultats a validé cette hypothèse : les personnes âgées témoignent d'une connaissance profonde de l'œuvre, alors que les jeunes ne l'identifient que rarement, sauf lorsqu'ils évoluent dans des cercles artistiques ou éducatifs spécialisés.

Enfin, la troisième question portait sur : « Quels moyens pourraient favoriser la valorisation de ce chant comme patrimoine culturel ? »

Nous avons supposé que des stratégies comme la numérisation, l'enseignement scolaire ou les festivals culturels pourraient contribuer à sa reconnaissance et sa transmission. Les entretiens avec les acteurs culturels ont confirmé la pertinence de ces pistes. Plusieurs recommandations ont été proposées en ce sens. En somme, la confrontation des hypothèses aux données du terrain montre que la chanson MasangaNjiya est un vecteur riche de patrimoine culturel, mais insuffisamment valorisé dans les dynamiques éducatives et sociales actuelles. Sa redécouverte et sa transmission méritent d'être soutenues par des politiques culturelles concrètes et des actions de sensibilisation ciblées.

## DISCUSSION

L'objectif principal de ce travail était de comprendre comment la chanson MasangaNjiya de Jean Bosco Mwenda contribue à la valorisation du patrimoine culturel, notamment dans le contexte de la ville de Lubumbashi. Les résultats obtenus à partir des enquêtes de terrain, des entretiens et de l'analyse musicale montrent des éléments particulièrement significatifs à plusieurs niveaux.

### a) Une œuvre ancrée dans la mémoire collective

La chanson MasangaNjiya, bien que produite dans les années 1950, demeure une référence musicale pour une partie de la population. Elle est souvent citée par les personnes âgées comme un hymne aux valeurs culturelles des Bayeke, tout en étant reconnue pour la finesse de son jeu de guitare et sa

richesse symbolique. Ce lien à la mémoire s'inscrit pleinement dans la logique de la patrimonialisation, telle que théorisée par Pierre Nora (1984) avec ses lieux de mémoire : MasangaNjiya devient une mémoire chantée qui cristallise l'identité d'un groupe.

### b) Transmission inégale selon les générations

L'analyse des réponses a révélé un écart générationnel marqué. Alors que les plus anciens connaissent bien l'œuvre et ses significations culturelles, une majorité de jeunes ne l'ont jamais entendue. Cela montre un affaiblissement de la transmission intergénérationnelle, faute de médiateurs (écoles, familles, médias) qui prendraient en charge la valorisation de ce type de patrimoine. Cette rupture renforce l'idée de Laurajane Smith (2006) selon laquelle le patrimoine immatériel n'est pas seulement une chose à conserver, mais une pratique sociale à maintenir vivante.

### c) Un potentiel culturel sous-exploité

Le potentiel culturel de cette chanson est immense. Elle pourrait être exploitée dans des programmes scolaires, des festivals, ou encore dans des productions audiovisuelles mettant en valeur la musique traditionnelle congolaise. Malheureusement, MasangaNjiya n'est que rarement évoquée dans les politiques culturelles locales ou les initiatives patrimoniales de la ville. L'absence d'un cadre légal fort pour la valorisation du patrimoine musical immatériel empêche sa mise en valeur effective.

### d) Une opportunité pour la revitalisation identitaire

Plus qu'un simple objet culturel, MasangaNjiya peut être une clé de revitalisation identitaire dans un contexte urbain en mutation comme celui de Lubumbashi. La reconnaissance et la diffusion de cette œuvre dans des cadres éducatifs ou culturels peuvent redonner sens et fierté à une jeunesse en quête de repères. Cela rejoint la pensée de Valdimar Hafstein (2009) sur le patrimoine immatériel comme processus dynamique entre création, transmission et appropriation sociale.

## Proposition des solutions

À la lumière des constats issus de l'analyse des données et de la discussion des résultats, plusieurs solutions peuvent être proposées afin d'assurer une meilleure valorisation du patrimoine culturel immatériel, en particulier à travers le chant traditionnel comme MasangaNjiya de Jean Bosco Mwenda.

### a) Intégration du patrimoine musical dans le système éducatif

Il est essentiel que les programmes scolaires, tant au niveau primaire que secondaire, intègrent les œuvres musicales patrimoniales comme support pédagogique. Cette approche permettrait non seulement de transmettre les valeurs culturelles, mais aussi de stimuler l'intérêt des jeunes pour leur propre histoire musicale.

Proposition : Insérer des modules sur la musique traditionnelle congolaise dans les cours de musique, d'histoire et d'éducation civique.

### **b) Création d'archives sonores et audiovisuelles locales**

Pour préserver la mémoire musicale du pays, il est urgent de constituer des archives sonores accessibles au public. Cela inclut la numérisation des chansons anciennes, la collecte de témoignages oraux, et la création d'une base de données consultable.

Proposition : Mettre en place, en partenariat avec les universités et centres culturels, un centre d'archives du patrimoine musical de Lubumbashi.

### **c) Organisation d'événements culturels valorisant les chants traditionnels**

La valorisation passe aussi par la scène : concerts, festivals, journées du patrimoine, etc. Ces événements permettent de faire revivre les œuvres comme MasangaNjiya dans des contextes festifs, éducatifs et communautaires.

Proposition : Lancer un Festival de musique patrimoniale de Lubumbashi, avec une journée spéciale dédiée à Jean Bosco Mwenda.

### **d) Soutien à la recherche académique sur le patrimoine musical**

Il faut encourager la recherche scientifique sur les chants traditionnels, leur contexte, leur symbolique et leur transmission. Cela permettrait une meilleure documentation et compréhension de leur rôle culturel.

Proposition : Accorder des bourses ou des subventions aux étudiants et chercheurs travaillant sur les musiques traditionnelles congolaises.

### **e) Sensibilisation à travers les médias et les réseaux sociaux**

L'utilisation des médias classiques (radio, télévision) et des plateformes numériques (YouTube, TikTok, Instagram) peut rendre ces chants accessibles et attractifs pour les jeunes générations.

Proposition : Créer une chaîne YouTube éducative dédiée à la vulgarisation des chansons du patrimoine culturel immatériel congolais.

## **CONCLUSION**

Cette recherche s'est donnée pour objectif de mettre en lumière le rôle que joue le chant populaire MasangaNjiya de Jean Bosco Mwenda, dans la valorisation du patrimoine culturel immatériel au sein de la ville de Lubumbashi.

À travers une approche pluridisciplinaire alliant la musicologie, l'anthropologie culturelle et l'analyse du discours, cette recherche a permis de démontrer que le chant traditionnel n'est pas seulement un simple moyen d'expression artistique, mais également un vecteur essentiel de mémoire collective, d'identité communautaire et de transmission culturelle. Il sied de retenir que la valorisation du patrimoine culturel immatériel à travers le chant populaire MasangaNjiya de Jean Bosco Mwenda, nécessite une approche multidimensionnelle. L'analyse des données et des hypothèses a permis de mettre en évidence les enjeux liés à la préservation, la transmission et la reconnaissance de ce type de patrimoine. Les propositions avancées qu'elles soient éducatives, institutionnelles, médiatiques ou communautaires, visent à répondre concrètement aux défis identifiés. Elles s'inscrivent dans une logique de sauvegarde active du patrimoine, tout en stimulant l'engagement des jeunes générations, des chercheurs et des autorités locales. Ces recommandations, si elles sont mises en œuvre, contribueront non seulement à renforcer l'identité culturelle des populations de Lubumbashi, mais aussi à positionner les chants traditionnels comme vecteurs essentiels de mémoire collective, de cohésion sociale et de développement culturel durable.

## **REFERENCES**

1. Alois, R. (1903). *Der moderne Denkmalkultus : sein Wesen und seine Entstehung*. Vienne: Leipzig.
2. Catherine, M. W. (2018). *Decoloniality : concepts analytics*, Proxis. Durham: Duke university Press.
3. Davallon, J. (2006). *Transfert, transformation et négociation du patrimoine*.
4. Hafstein. (2009). *Intangible Heritage as a List : from Masterpieces to representation*. New York: Springer.
5. Kirshenblatt, B. (2004). *Intangible Heritage as Metacultural Production*. Paris: UNESCO.
6. Laurajane, S. (2006). *Uses of Heritage*. Londres: Routledge.
7. MANGA, M. (2014). *Patrimoine culturel et immatériel dynamique identitaires en Afrique*. Yaoundé: Presse de l'Université de Yaoundé.
8. Nathalie, H. (2009). *la fabrique du patrimoine de la cathédrale à la petite cuillère*. Paris: édition de la maison des sciences de l'homme.
9. Paul, R. (2004). *Memory, History, Forgetting*. Chicago: University of Chicago Press.
10. PIRRE, N. (1984). *Les lieux de mémoires*. Paris: Gallimard.
11. Simba, A. (1991). *African Polyphony and Polyrhythm : Musical Structure an Methodology*. Paris: UNESCO.
12. UNESCO. (2003). *Patrimoine culturel immatériel et identité nationale*. Paris: UNESCO.

\*\*\*\*\*